

Rotto jako forma artystyczna w plastyce manierystycznej. (Wprowadzenie do problematyki)

W zakończeniu artykułu o polskich XVI-wiecznych portretach *all'antica* Profesor Jerzy Kowalczyk wymienił wizerunek nagrobny Krzysztofa Mikołaja Radziwiłła podkreślając, że jest to *dzieło wyjątkowej klasy*. Wyraził zarazem przypuszczenie iż rzeźba ta jest importem z Italii¹. Istotnie, dalsze szczegółowe badania potwierdzają słuszność spostrzeżeń Profesora.

Nagrobek Krzysztofa Radziwiłła, znajduje się w pojezuickim kościele Bożego Ciała w Nieświeżu. Ufundował go książę Mikołaj Radziwiłł "Sierotka" (il.1) a wykonany został w Wenecji w latach 1607-1608. Autorem popiersia Radziwiłła był zapewne czołowy ówczesnie rzeźbiarz wenecki Girolamo Campagna, zaś architektoniczne obramienie odkuł jego współpracownik, kamieniarz i architekt Cesare Franco².

W centrum edikuli z pełnoplastycznymi kolumnami korynckimi umieszczone zostało popiersie młodego księcia, ukazanego w antykizowanym stroju. Otacza je okrągły wieniec, wykonany z czerwonego porfiru i w ośmiu miejscach częściowo zniszczony. Forma obudowy nagrobka nie odbiega w jakiś szczególny sposób od innych pomników sepulkralnych Veneto i Rzymu w tym czasie. Jednakże w dziele tym występuje jeszcze jedna cecha, dotychczas nie zauważona przez badaczy. Przy wnikliwym oglądzie wienca dostrzegamy, że uszkodzenia nie są przypadkowe lecz odznaczają się pewną regularnością. Skute zostały symetrycznie w ośmiu miejscach liście akantu, natomiast nieuszkodzone pozostały fragmenty z wyrzeźbionymi owocami. Słuszność naszego spostrzeżenia potwierdzają również ślady opracowania dłutem widoczne na powierzchniach uszkodzonych części wienca (il. 2).

"Uszkodzenie" dzieła sztuki mogło być częścią procesu twórczego i wiązać się ze skrajnie krytycznym stosunkiem artysty do swojego dzieła. Twórca dokonywał bezpowrotnego unicestwienia rzeźby. Takie postawy występowały w epokach wcześniejszych ale artystą, u którego wystąpiła ona ze szczególną wyrazistością był Michał Anioł. To Buonarroti przecież rozbił *Pietę Florencką* (sklejoną później przez Francesco Bandiniego)³. Postawa taka była niewątpliwie następstwem skrajnie krytycznej oceny efektów artystycznych w stosunku do "idei" zrodzonej w umyśle artysty. W przypadku Michała Anioła motywy jego działania tak wyraził Giorgio Vasari: *wyobraźnia Michała Anioła była tak doskonała, a idee powstające w jego umyśle były tak ogromne, że swych pomysłów niezwykłych i zadziwiających nie był w stanie wykonać i dlatego wiele z nich porzucił i niszczył*⁴.

Niszczenie dzieł sztuki przez ludzi mogło być następstwem przyjmowania określonych opcji religijnych czy światopoglądowych, jak to miało miejsce w czasach bizantyjskiego ikonoklazmu, protestanckiej reformacji, czy różnych ruchów rewolucyjnych.⁵

Najpowszechniejszym czynnikiem destrukcji dzieł sztuki jest upływ czasu. Pozytywne wartościowanie destrukcji dzieł sztuki nastąpiło w epoce Renesansu choć początki zainteresowań ruinami sięgają średniowiecza⁶. Prawdziwa fascynacja destrukcjami starożytnego świata występuje dopiero wśród ludzi renesansu. Cola di Rienzo, papież Pius II czy Petrarca to tylko niektórzy z licznej rzeszy humanistów zafascynowanych ruinami starożytnych budowli i rzeźb⁷. Znalazło to odbicie już w malarstwie włoskim *Trecenta* jako tło na obrazach włoskich a upowszechniło się w sztuce *Quattrocenta*. Drzeworyty przedstawiające połamane rzeźby, starożytne ruiny i strzaskane kolumny znajdujemy na przykład w *Hypnerotomachii Polifili* Francesca Colonna (Wenecja 1499).

Następstwem kultu fragmentów antycznych rzeźb i ruin było nadanie "zniszczeniu" rangi formy artystycznej. W dziełach *rotti* – przyjmując terminologię za Serliem⁸ – stosowanie form sugerujących zniszczenie jest zamierzone. Takimi realizacjami, będącymi w jakimś stopniu odwzorowaniem antycznych fragmentów rzeźb są kariatydy z utraconymi rękoma wykonane przez J. Goujona (1555) do Luwru⁹ czy też liczne naśladownictwa *Torsu Belwederskiego*¹⁰.

Dziełem *rotto* jest wieniec na omawianym nagrobku Krzysztofa Radziwiłła w Nieświeżu. Jego symbolika jest czytelna w kontekście całego programu ideowego pomnika. Stylizacja postaci *all' antica* posiadała gloryfikacyjną wymowę; heroizowano w ten sposób portretowanego podkreślając zarazem u niego najwyższe ideały starożytne: *dignitas* (godność), *nobilitas* (szlachetność) oraz *virtus* (cnotę)¹¹. Wywyższające znaczenie mogą podkreślać również kolumny korynckie, które w witruwiańskiej i serliańskiej koncepcji *decorum* posiadały najwyższą rangę; zalecano je stosować w obiektach poświęconych osobom charakteryzującym się "życiem zacnym i czystym"¹². Symbolem chwały jest także wieniec towarzyszący wizerunkowi zmarłego¹³. Treści ideowe nagrobka czytelne w warstwie wizualnej, odwołują się zatem do symboliki świeckiej. Natomiast treść inskrypcji ujawnia drugi, eschatologiczny – religijny ich aspekt. Krzysztof Radziwiłł przeznaczony przez rodziców do stanu duchownego zmarł w młodym wieku, podczas studiów w Bolonii. Wyeksponowany na fryzie werset z Ewangelii św. Łukasza: *Błogosławieni czystego serca albowiem oni Boga oglądać będą* (Łk 5,8) odwołuje się do ukształtowanego po soborze trydenckim katolickiego przekonania o bezgrzesznej kondycji dzieci i młodzieży, dostępujących po śmierci zbawienia¹⁴. Tekst tablicy inskrypcyjnej, wykonany staranną majuskułą sformułowany został jako wypowiedź samego Radziwiłła: *Dobrowolnie światem wzgardziłem i poświęciłem się noszeniu Chrystusa*. W słowach tych występuje "koncept", w ramach którego wykorzystano etymologię imienia zmarłego: *Christoph(orus)* = (niosący Chrystusa)¹⁵. Pełne rozwinięcie tej idei znajdujemy w sześciowierszu na tablicy w strefie cokołu: *Świat stara się odebrać Krzysztofowi Chrystusa / Ale Krzysztof nigdy nie chce stracić Chrystusa / Walczy Krzysztof mocniejszy opieką Chrystusa, zwycięża świat / Dochodzi do nieba jako zwycięzca / Jak dobrze niesie Krzysztof imię i znak Chrystusa / Jeden i drugi zwyciężyli na ziemi, jeden i drugi królują w niebie*. Ra-

dziwił, przedstawiony na nagrobku jako antykizowany heros w świetle inskrypcji jawi się nam jako zwycięski, katolicki *miles christianus*. Na nagrobku Radziwiłła uszkodzony wieniec jest symbolem eschatologicznym, oznacza przemijalność doczesnej chwały. Niemniej jednak na nagrobku ukazano zniszczone liście. Znajdujące się między nimi owoce, przypominające winne grono nie uległy destrukcji. Podkreślają one ostateczne zwycięstwo zmarłego w postaci zbawienia i życia wiecznego.

Formy *rotto* obecne są w wielu manierystycznych dziełach plastyki. Ruiny i uszkodzenia przedmiotów w sztuce nowożytnej wiązały się przeważnie z ideą *vanitas* i to zarówno w wymiarze sakralnym jak i świeckim¹⁶. Na przykład w *Palazzo del Tè* (ok.1530) Giulio Romano wprowadził elementy sugerujące zniszczenie; są to osuwające się i przerywające gzyms tryglify¹⁷. Ruiny fascynowały również Sebastiana Serlia, który na frontispisie jednego ze swoich traktatów umieścił fragmenty zrujnowanych, antycznych arkad¹⁸. U tego wpływowego projektodawcy form manierystycznych znajdujemy interesujące nas elementy dzieła "nieskończonego", skończonego i "uszkodzonego". Mamy tu na myśli projekty portali zamieszczone w *Extraordinario libro di architettura*....¹⁹ (il.4). Przykładem zainteresowania tego typu portalem w Polsce może być dyspozycja *ta ma bidz* znajdująca się w traktacie Serlia należącym do Macieja Kazimierza Tretera²⁰. Nie wiemy czy portal ten został zrealizowany czy też pozostał jedynie w sferze projektu.

Najwybitniejszym dziełem, w którym występuje *rotto* jako forma artystyczna jest niewątpliwie *Pietà Rondanini* Michała Anioła (il.3). Czytelne są w niej trzy stany istnienia dzieła rzeźbiarskiego: *non finito*, *finito* oraz *rotto*. O ile w obrębie dzieła "nieskończonego" istnieje możliwość wydobywania z materii kamienia "formy" to w przypadku realizacji "uszkodzonej" wyłoniona "forma" poddana jest procesowi, który zapoczątkowuje bezpowrotne i ostateczne unicestwienie rzeźby. Nie mniej jednak zniszczenie owe ma ograniczony zakres; forma dzieła jest nadal czytelna. Jakkolwiek u narodzin pomysłu uszkodzania rzeźb przez Michała Anioła leżała niewątpliwie fascynacja tego artysty fragmentami dzieł antycznych²¹ poddanych destrukcyjnemu działaniu czasu, to "uszkodzenie" *Piety* stawia szerszy i ważniejszy problem: określenie uniwersum dzieła rzeźbiarskiego w jednej realizacji.

Nagrobek nieświeski nie jest jedynym dziełem powstałym w kręgu fundacji Mikołaja Radziwiłła, w którym występuje *rotto*. Przede wszystkim wymienić należy ołtarz św. Krzyża w kościele Bożego Ciała w Nieświeżu w znacznej mierze wzorowany na mediolańskim ołtarzu S. Cuore z kościoła S. Fedele powstałym między 1569 a 1575 r. a wykonanym przez Pelegrina Tibaldiego²². Retabulum nieświeskie wykonane zostało w Wenecji (1583 r.) przez Girolamo Campagnię (rzeźby aniołów) oraz Cesarego Franco (elementy architektoniczne). Centrum ołtarza ukazanego jako ściana zajmuje edykula, której wyłamujące się spod kapiteli kolumny podtrzymują aniołowie. (il.5).

Architektoniczna forma ołtarza św. Krzyża, z zaznaczonym wątkiem muru wskazuje, iż jest to budowla ulegająca destrukcji a skutek interwencji aniołów zostaje

przywracana do pierwotnego stanu. W sensie symbolicznym budowla to Kościół, w czasach potrydenckich utożsamiany z Kościołem Powszechnym, Chrystusowym. Ukazanie destrukcji i przywracanie pierwotnego stanu w przypadku ołtarza S. Cuore, to niewątpliwie nawiązanie do sytuacji Kościoła Katolickiego po reformacji. Wprowadzenie tego motywu w Nieświeżu może odnosić się do wyznaniowych konfliktów na Litwie gdzie Kościół Katolicki w XVI w. był szczególnie zagrożony.

Wprowadzenie postaci dwóch aniołów nie jest przypadkowe i ich występowanie ma nie tylko znaczenie "funkcjonalne" (aniołowie przeznaczeni byli do posług) ale przede wszystkim symboliczne. Postacie aniołów na ołtarzu mogą symbolizować dwa cherubiny znajdujące się w przebłagalni a wykonane według instrukcji danej przez Boga Mojżeszowi (Wj 25, 18-19), przez Besaleela do Miejsca Świętego Świętych znajdującego się w namiocie: *Dwa też cheruby wykuł ze złota, uczynił zaś je na końcach przebłagalni: jednego cheruba na jednym końcu a drugiego cheruba na drugim końcu przebłagalni* (Wj 37, 7-8). Motyw ten powtórzył Salomon we wzniesionej przez siebie Świątyni Jerozolimskiej: *w sanktuarium sporządził dwa cheruby (...) umieścił te cheruby w głębi wnętrza świątyni (...) cheruby te pokrył złotem* (1 Krl 6, 23,27,28). Św. Paweł w *Liście do Hebrajczyków* (Hbr 9) odwołuje się do opisu Miejsca Świętego Świętych z dwoma aniołami pisząc, że teraz Chrystus przez własną krew wszedł raz na zawsze do Miejsca Świętego, zdobywszy wieczne odkupienie bowiem Chrystus oczyści wasze sumienia z martwych uczynków, abyście służyć mogli Bogu żywemu. I dlatego jest pośrednikiem Nowego Przymierza, ażeby przez śmierć poniesioną dla odkupienia przestępstw, popełnionych za pierwszego przymierza ci, którzy są wezwani do wiecznego dziedzictwa, dostąpili spełnienia obietnicy (Hbr 9,12;15). Zatem tak jak Mojżesz i Salomon odnowili Przymierze z Jahwe, tak pośrednikiem Nowego Przymierza jest Chrystus. Interpretację retabulum nieświeskiego jako symbolu odnowionego Kościoła potwierdzają wezwanie ołtarza oraz inskrypcja *LIVORI FIVS SANATI SVMVS*, pochodząca z pism św.Pawła. W wymowie ideowej ołtarza z Nieświeża można dopatrywać się również osobistego aspektu fundatora retabulum. Bo przecież przez konwersję Radziwiłł "Sierotka" odnowił również Przymierze z Bogiem, zerwane przez jego ojca kalwina Radziwiłła "Czarnego".

Innym przykładem dzieła *rotto* jest działo *Circe* wykonane w 1600 r. przez Hermana Molzfeltę w ludwisarni nieświeskiej dla Radziwiłła "Sierotki". Armata, znajdująca się obecnie w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie otrzymała kształt spekanej kolumny związanej powrozami (il. 6)²³. Należąca do dużej grupy dział paradnych znajdujących się na dworze Radziwiłła posiada oryginalną formę. Kształt kolumny, symbolu siły i mocy jaki otrzymała ta lufa armatnia a także nazwa *Circe* (wraz z napisem *MVRMVRE NON VANO CIRCE QVOS TANGO PROFANO*) będąca symbolem zagłady i unicestwienia zdają się podkreślać militarną funkcję obiektu. Jednocześnie działo nadano formę "uszkodzoną", bezużytecznego destruktu. Z kolei w planie utylitarnym "uszkodzona" forma niewyklucza możli-

wości praktycznego użycia armaty. Manierystyczna *terribilità* podkreślona została przez przenikanie się dwóch sfer: symbolicznej i utylitarnej.

Na zakończenie tego krótkiego przeglądu dzieł "uszkodzonych" wspomnieć należy o obiektach w których formie zauważalne jest echo formy *rotto*. Mamy tu na myśli dzwony wykonane ok. 1598 r. w ludwisarni wspomnianego już Radziwiłła, prawdopodobnie przez Hermana Moltzfelta (il. 7). Wiadomo, że jeszcze do 1906 r. istniały na zamku w Nieświeżu dwa dzwony zegarowe, których płaszcze były ażurowe²⁴. Podobnie jak w przypadku armaty, tak i tu występuje rozdźwięk między oczekiwaniami odbiorcy, któremu ukazana jest forma dzwonu wykluczająca możliwość jego użycia a rzeczywistą możliwością pełnienia funkcji instrumentu zegarowego. "Uszkodzone" dzwony działały przez ponad trzysta lat. W 1906 r. podczas pożaru wieży zegarowej spadły z niej i popękały. Przemijanie materii wyrażone w symbolicznej formie stało się formą realnie unicestwioną.

Przypisy

1. J. Kowalczyk, *Polskie portrety „all'antica” w plastyce renesansowej*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 136.
2. T. Bernatowicz, *Rzeźby Campagni i Franco w Nieświeżu a wczesny barok*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LIV, 1992, s. 43-46.
3. A. Perrig, *Michelangelo Buonarroti's letzte Pietà-Idee. Ein Beitrag zur Forschung seines Alterswerkers*, Bern 1960, s. 53-63.
4. G. Vasari, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, t. VII, Warszawa-Kraków 1988, s. 197. Wokół motywu zniszczenia rzeźby przez Michała Anioła koncentrują się rozważania A. Perriga, *o. c.*, s. 59-63.
5. J. S. Held, *Przeróbki i zniekształcenia dzieł sztuki*, tłum. M. Klukowa, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, wybrał, przejrzał i wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 79-94.
6. W. Waetzoldt, *Das klassische Land. Wandlungen der Italienshensucht*, Leipzig 1927, s. 99; R. Macaulay, *Plaesur of Ruins*, London 1966 (I wyd. 1953), s. 9-14.
7. Waetzoldt, *o. c.*, s. 100; Macaulay, *o. c.*, s. 14-17; R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, New York 1973, s. 59-72; R. Zimmermann, *Künstlerische Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989, s. 20-49.
8. S. Serlio, *Extraordinario libro di architettura...*, Venetia 1566, tabl. XXI, XXII.
9. A. Chastel, *Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé* [w:] *Das Unvollende als künstlerische Form*, pod red. red. J. A. Schmolla, Bern 1959, s. 83-89.
10. J. A. Schmoll, *Der Torso als Symbol und Form*, Baden-Baden 1954, *passim*.
11. Kowalczyk, *Portrety polskie...*, s. 22. Por. tegoż. *Triumf i sława „all'antica” w Polsce w XVI w.*, [w:] *Renesans*, Warszawa 1976, s. 293-348.
12. E. Forssman, *Säule und Ornament Studium zur Problem des Manierismus in nordischen Säulenbüchern und Vorlagenblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm 1956, s. 70-71; J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 87.
13. T. Dobrzeński, *Geneza polskiego portretu trumienneego*, [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol*, Warszawa 1990, s. 75nn.
14. A. Vincenz, *O przemianach „modelu” dzieciństwa w literaturze wieku XVI w Małopolsce*, [w:] „*Cracovia Litterarum. Kultura umysłowa i literacka Krakowa i Małopolski w dobie Renesansu*”, Wrocław 1991, s. 375.
15. Zbliżony „koncept” wykorzystujący imię Krzysztof i jego etymologię znajdujemy w emblemacie *V[erbum] D[omini] M[anet] I[n] AE[vum]* poświęconym księciu Krzysztofowi Wirtemberskiemu. Por. N. Reusner, *Emblemata...*, Francoforti ad Moenum 1581, nr 36, zob. A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVIII. Jahrhunderts*, Stuttgart (1967), szp. 1857-1858.

16. J. Białostocki, „*Vanitas*”. Z dziejów obrazowania idei „*Marności i Przemijania*” w poezji i sztuce, [w:] tegoż, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 115-116.
17. E. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos*, Cz. I: *Der Palazzo del Tè*, „*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*”, VIII, 1934, s. 79-89; – E. Verheyen, *The Palazzo del Tè in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore - London 1977, s. 25.
18. Ruiny z charakterystycznym napisem: *ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET* znajdują się na frontispisie III księgi pt. *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva...* zawartej w dziele *Il terzo libro (...)* nel quale si figurano, e descrivono le antichità di Roma. Venetia 1562.
19. S. Serlio, o. c., tabl. XXI, XXII. Przy projekcie XXII widnieje następujący podpis: *Questa porta e tutta corinthia mista di dua forte rustico Le colonne non sono ancora finite; ma vi e la materia a bastanza; et vi ti nede la sua misura da basso, nel mezo et da alto. Et cosi le Foglie de i capitelli non sono ancor finite. Et per essere lo frontespice et la cornice rotti in piu luoghi vi ho accomodato quella forma ottagonale per mettervi una arma dentro.*
20. J. Kowalczyk, *Portale serlińskie w Polsce*, „*Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*”, XV, 1970, s. 32-33, il. 3.
21. T. Brunius, *Michelangelo's „non finito”*, „*Acta Universitatis Upsaliensis*”, Nova Seria, VI, 1967, s. 44.
22. Bernatowicz, o. c., s. 37.
23. M. Ehrenthal, *Die fürstlich Radziwillische Rüstkammer zu Nieśwież*, „*Zeitschrift für historische Waffenkunde*”, t. II, z. 6, 1900-1902, s. 221, ryc. 3; Komunikat M. Bernsohna, *O starych armatach spiżowych w Nieświeżu*, „*Sprawozdanie z Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*”, 1902, s. CXCVI-CCXV; K. Brensztejn, *Zarys ludwisarstwa w b(yłym) W(ielkim) Księstwie Litewskim*, Wilno 1924, s. 35; M. Grodzicka, *Zabytkowe działa spiżowe w zbiorach polskich*, „*Studia i Materiały do Historii Wojskowości*”, t. IV, cz. II, 1960, s. 366, 380. Drugi egzemplarz „uszkodzonej” armaty o nazwie *Meluzyna* z 1602 r. znajduje się w Królewskim Muzeum Artylerii w Sztokholmie. Por. A. Czołowski, komunikat w „*Spraw. z Kom. Do Bad. Hist. Szt. w Polsce*, t. VIII, z. 1, szp. LXII; O. Kuylenstierna, *Die schwedische Staatssammlung erobelter Bronzekanonen*, „*Zeitschrift für historische Waffenkunde*”, t. VII, 1915-1917, s. 67-68, il. 3-5. Trzeci obiekt tego typu znajduje się w Muzeum im. Ciurlionisa w Kownie.
24. Brensztejn, o. c., s. 30-32. Trzeci dzwon znajdował się w Mirze.



Il. 1. G. Campagna, C. Franco, nagrobek Krzysztofa Mikołaja Radziwiłła w Nieświeżu, stan przed 1939 r.
Neg. IS PAN



Il. 2. Fragment nagrobka Krzysztofa M. Radziwiłła z zaznaczonymi uszkodzeniami wieńca.
Oprac. autor, rys. A. Zbiegieni



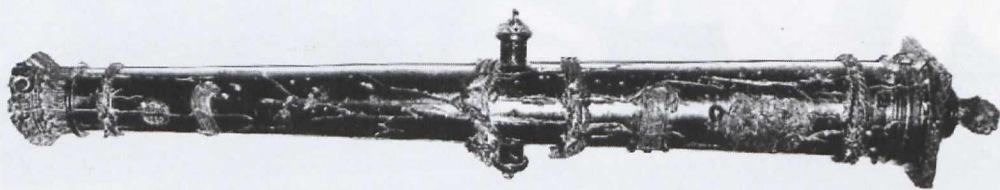
Il. 3. Michał Anioł, Pietà Rondanini. Repr. wg Perriga



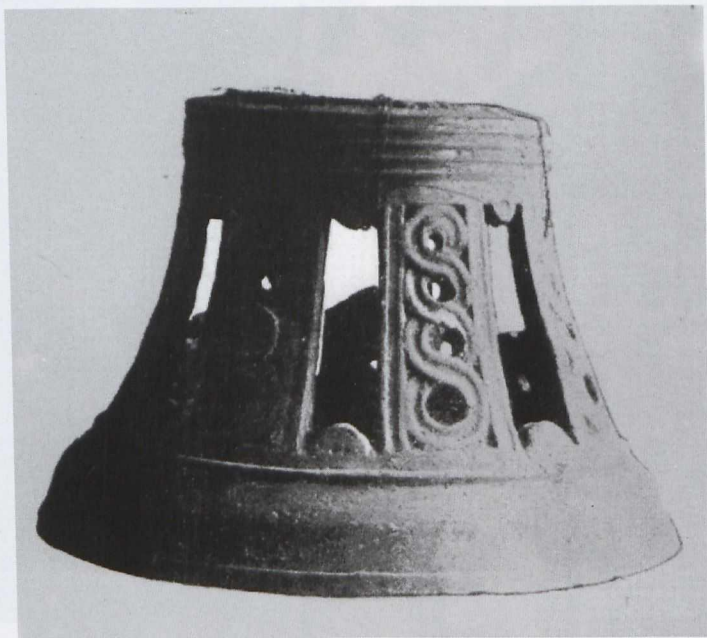
Il. 4. S. Serlio, projekt portalu "non finito" i "rotto". Repr. wg "Extraordinario..."



Il. 5. G. Campagna, C. Franco, ołtarz św. Krzyża z kościoła Bożego Ciała w Nieświeżu.
Fot. T. Bernatowicz



Il. 6. H. Moltzfelt, działo "Circe" z Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Fot. M. Ciunowicz.



Il. 7. H. Moltzfelt, dzwon z zamku w Nieświeżu. Repr. wg Brensztejna